

LUTZ HAGESTEDT

Helden und Herzen

Karl Mays lyrischer Kanon

Im Zentrum meiner Untersuchung steht Karl Mays Lieferungsroman ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹. Ich zitiere ihn nach dem Reprint der Erstausgabe von 1885–1887.¹ Der Roman bedient sich orientalischer Stoffe und exotischer Muster, wie sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen sind und durch Mozarts Singspiel ›Die Entführung aus dem Serail‹ (Uraufführung 1782) Prominenz erlangt haben.

Über hundert Jahre nach Mozart entstanden, wirbt Mays Roman für ein aufgeklärtes Christentum, ohne eigentlich ein Lehr- und Besserungsstück zu sein: Dafür fehlt seinen Figuren die Möglichkeit innerer Wandlung und Entwicklung. Vielmehr stehen sich das absolute Gute und das schlechthin Böse schroff gegenüber, so dass es zwar zu unerbittlicher Gegnerschaft, aber kaum zu versöhnlichen Austauschprozessen kommt. Ganz ausgeschlossen sind letztere freilich nicht.

Neben den zwei großen Kulturräumen Orient und Okzident spielen nationale Charakteristiken eine große Rolle. Auch hier gibt es wenig Entwicklungspotenzial: Der Deutsche repräsentiert die Krone der Schöpfung, alle anderen Nationen sind durch mehr oder weniger große soziale Defekte und moralische Defizite charakterisiert (vgl. S. 131: »*Ein Einziger aber ist aufrichtig: der Deutsche.*«). Dies schlägt auch auf das Personal durch, das nicht (allein) individuell nach Maßgabe persönlicher Stärken und Schwächen taxiert werden kann, sondern (immer auch) den Nationalcharakter repräsentiert.

Ein weit verzweigtes deutsches Adelsgeschlecht mit einem englischen Ableger bildet den Ausgangspunkt der Sujetentwicklung. Mitglieder dieser deutschen christlichen Familie sind gewaltsam in alle Welt verstreut und teils auch verschleppt oder sogar ermordet worden, und schuld daran ist die persönliche Ranküne eines französischen Kammerdieners, bei dem die Selbstsucht ins »Ungut-Begehrliche«² korrumpiert ist. Folglich konnte er sich die Liebe seiner Herrin nicht erwerben und hat sich dann für seine Zurückweisung bitter gerächt. Unter wechselnden Identitäten, zu denen bevorzugt auch

orientalische Masken gehören, führt dieser ehemalige Kammerdiener seinen zerstörerischen Rachefeldzug gegen die ganze Familie, und zwar bis in die Handlungsgegenwart der dargestellten Welt hinein.

Er ist jedoch bei weitem nicht die einzige Figur, die zu finsternen Zwecken Intrigen spinnt und dabei über Leichen zu gehen bereit ist. Die exotischen Räume – neben der Türkei und Russland der nordafrikanische und in der Vorgeschichte des Romans der nordindische Raum sowie der ›Wilde Westen‹ Nordamerikas – leisten dabei dem Identitätswechsel und auch dem Verbrechen Vorschub. In den genannten Ländern, an den erzählten Schauplätzen, können sich Bösewichter gut verbergen, indem sie sich eine Scheinexistenz schaffen, mittels derer sie ihre kriminellen Ziele effektiv zu verfolgen wissen.

In der Türkei, wo es bisweilen etwas ungerade hergehen soll, wird deutlich, in welche Gefahren sich der typische Protagonist der May'schen Lieferungsromane begibt:

»Der Abendländer hat die Gewohnheit, den Orient in romantischem Lichte zu sehen; leider aber zerfällt diese Romantik bei näherer Betrachtung in gewöhnlichen Staub und es bleibt nichts zurück, als die Gefahr, welcher der Fremde verfällt ...« (S. 30)

Er verfällt ihr, indem er seine Freiheit einbüßt und/oder sein Leben verliert.

Karl May führt uns in grundsätzlich korrumpierbare Welten, Länder und Regionen, deren Repräsentanten ganz ohne staatlich legitimierte Macht- und Kontrollinstanzen auskommen müssen (beispielsweise die Stammeskulturen Ägyptens), die in Außenräumen in die eigene Tasche wirtschaften und deren Ordnungen von labiler Beschaffenheit sind, anfällig für Korruption und Ränkespiele aller Art (Russland/Sibirien), oder die solche Strukturen gerade erst erproben, um eine stabile Ordnung zu etablieren (der Raum Stambul/Konstantinopel). Daneben existieren uralte Traditionen und Einrichtungen, gegen die schwer zu opponieren ist, darunter die Leibeigenschaft der Haremskultur (und mit ihr die Bigamie bzw. ›Polygamie‹; »Zwei Weiber und ein Mann! ... das wird doch bestraft!« »Hier bei uns, ja ... Aber in der Türkei nicht!«; S. 2428). Diese Welt von gestern muss nach Maßgabe abendländischer (deutscher) Werte überwunden werden, etwa in Gestalt einer modernen Bündnispolitik (die die rechtlichen Standards beim Bündnispartner erzwingen hilft) sowie der zeitgemäßerer Partnerschaft, der Einehe (Gespräch zwischen der Prinzessin Emineh und ihrer Freundin Gökala; S. 134); das macht Karl Mays Roman

unmissverständlich deutlich, aber das Beharrungsvermögen des Rückständigen und Überkommenen ist groß. Den bedeutendsten Moderneschub erfahren in der dargestellten Welt augenscheinlich die Beni Abbas, ein Wüstenstamm in Ägypten, der sich unter den Einfluss der westlich gesinnten, aufgeklärten Prinzessin Emineh und ihres Gatten, des Vizekönigs Taufik Pascha, begeben wird; was Emineh tatsächlich politisch erreichen kann, bleibt jenseits der Ereignisfolge als vage Verheißung offen (vgl. S. 418). Ein Journal, das May zitiert, wirft freilich ein Schlaglicht auf die Zukunft und die *ausgezeichnete Stellung*, die Emineh *vom Schicksal zugewiesen* werden wird (S. 118).

Lyrrik im Roman

Da sich dieser Lieferungsroman mit seinen immerhin 2610 Seiten schwerlich in toto ausloten lässt, orientiere ich mich an einem Teilaspekt, am Aspekt der implizit wie explizit deutlich werdenden Textreferenzen – wobei ich mich auf die Lyrrik konzentriere.

Referenzen auf Fremdtex te dienen der Erweiterung des semantischen Raumes; dieser Raum, durch eine Narration gestiftet, wird mittels Bezugnahmen auf Literatur vertieft. Drei Funktionen der Sujetstiftung werden dabei sichtbar: Intensivierung, Konzentration und Realitätsverdopplung.

An mehr als zwanzig Stellen seines Romans referiert Karl May auf Lyrrik, von denen ich einige ausgewählte exemplarisch nach ihrem funktionalen Ort befrage. Viele dieser Gedichte und Lieder sind prominent im Kanon verankert und dürften Karl Mays Primärrezipienten geläufig gewesen sein, darunter Heines ›Loreley‹.³ In anderen Fällen handelt es sich auch um eine Art Stegreiflyrik aus gegebenem Anlass, vielleicht nicht sonderlich originell und kunstfertig, aber situationell aufschlussreich – mutmaßlich von May selbst gedichtet, tritt diese Gelegenheitsdichtung in emotional zugespitzten Situationen auf und fungiert als Medium des Gefühlausdrucks der Protagonisten. Versdichtung dient dem Ausdruck von Liebesüberschwang (vgl. S. 322f., Paul Normanns *Jodler*) und Liebesverzicht (vgl. S. 408, Lord Eagle-nest) und konkurriert mit nichtsprachlichen Zeichen der Liebeserfahrung. Hier zunächst eine Übersicht:

1. Zwei Verse künden von der Glut heimlicher Liebe (S. 131).⁴
2. *Worte des persischen Dichters* kommen Steinbach in den Sinn, als er Gökala in seinen Armen hält (S. 162).

3. Durch ein Trennungslied offenbaren sich beide, Steinbach wie Gökala, wechselseitig ihre deutschen Wurzeln (S. 163).
4. Dasselbe Trennungslied, das ein *Wiederseh'n* verheißt, wird ausführlicher zitiert (S. 177).
5. Das Lied des *discrete(n) Dichter(s)* von der *Jungfer*, die als Tänzerin (*Bajadere*) im Haus der Liebe wohnt (S. 295): Variante der zweiten Strophe von Goethes ›Indischer Legende‹ ›Der Gott und die Bajadere‹.⁵
6. Diverse *Schnadahüpfel* künden vom Gefühlsüberschwang bei Paul Normann (S. 322f.).
7. Arabische Verse werden auf die Melodie zu dem populären deutschen ›Kutschkelied‹ »*Was kraucht nur dort im Busch herum*« gesungen, das auch Lord Eagle-nest bekannt ist (S. 393).
8. Mit den beiden letzten Versen (des Refrains) eines (wohl) deutschen Liedes gibt Lord Eagle-nest seine Enttäuschung darüber kund, dass er Gökala nicht entführen kann, »*grad' so, wie es in Mozarts Oper vorkommt*« (S. 408).
9. Tarik und Badija beten ein ›Bekenntnislied‹, und in ihrem Gebet kommt *der eine, große Gottesgedanke* zum Ausdruck, *von welchem der Dichter sagt*, dass die Namen nichts bedeuten, wenn der Glaube triumphiert (S. 584).
10. Ein Abschiedslied von Zykyma, frei nach Karl Herloßsohn zitiert, das entfernt an das Trennungslied von Steinbach und Gökala erinnert (S. 655).
11. Zwei Abschiedsverse Samuel Barths an seine Jugendliebe Auguste (S. 835).
12. In einem Glücksmoment kommen Martin Adler zwei Verse aus dem ›Egmont‹ (aus Clärchens Lied im Dritten Aufzug) in den Sinn (S. 888).
13. May zitiert die Variante eines ›Lügenlieds‹ aus der Lahngegend, ›Die Donau ist ins Wasser g'falln‹ (um 1780 entstanden). Sam Barth zitiert das »*alte, schöne Studentenlied*« (S. 987).
14. Samuel Barth und Auguste zitieren Lieder und Verse aus der Zeit ihrer Jugendliebe (S. 988–990). Darunter das Volkslied ›O selge Stunden‹ (S. 988).
15. Sam Barth zitiert für Senorita Miranda vier Verse, denen zufolge aus »*einem Herzensbunde*« nur »*Elend und Armethei*« folge (S. 1255).
16. Eine gereimte Fürbitte, im Sinne der *Geschwisterliebe* (S. 1306) von Karl Zimmermann für Magda Hauser zitiert (S. 1307).
17. Die vier Schlussverse aus Heinrich Heines ›Loreley‹, von Seiten

des nach Russland verbannten Georg von Adlerhorst auf Karpala gemünzt (S. 1595).⁶

18. Eine lyrische Zauberformel, mit der die Geister des Erdreichs besänftigt werden sollen (S. 1639).
19. Zwei Verse (*»Raum ist in der kleinsten Hütte / Für ein glücklich liebend Paar«*) aus Friedrich Schillers Gedicht ›Der Jüngling am Bache‹, von Gökala für Steinbach zitiert (S. 1893).
20. Mila Dobronitsch singt das ›Spinnerliedchen‹ von Rosalie Koch, *»weil da die Arbeit doppelt schnell von Statten geht«* (S. 1948).
21. Alexius Boroda singt für Mila sein *Lieblingslied* (S. 1952), ›Das Namenlose‹, weil sie sein Herz kennenlernen soll (S. 1953).
22. Mila Dobronitsch singt die Romanze ›Die Verlassene‹ (von Antoine Elwart), und Alexius Boroda antwortet ihr mit einem eigenen Lied, das wahrscheinlich von May selbst gedichtet worden ist (S. 2078–2081).
23. Lina Berthold zitiert *»das alte Lied«* von der *Untreue* (S. 2462), und zwar die beiden Schlussverse von Heines Gedicht ›Ein Jüngling liebt ein Mädchen‹ (*»... und wem es just passiret, dem bricht das Herz entzwei.«*).
24. Karl Zimmermann münzt Verse aus Gottfried August Bürgers Ballade ›Lenore‹ auf sich und Magda Hauser (S. 2604).⁷

Diese lyrischen Bezugnahmen auf zum Teil kanonische Texte von Rang harmonieren gut mit einer literarisch präfigurierten Welt, deren wichtigster Referenztext ›Die Entführung aus dem Serail‹ ist, die aber auch von Carl Maria von Webers romantischer Oper ›Der Freischütz‹ (S. 1395), von Shakespeares ›Romeo und Julia‹ (S. 155), Heinrich von Kleists Lustspiel ›Der zerbrochne Krug‹ (S. 1732: *»Es stinkt ganz gewaltig nach Hölle und Schwefel«*) und Dantes ›Inferno‹ (S. 1337) kündigt; und einmal wird womöglich sogar auf den ›Don Quijote‹ angespielt (vgl. S. 457). Mythische Stoffe, darunter die Sage vom Ewigen Juden (S. 29) und die Melusinenfabel (S. 158), Bibelverse und Suren des Korans (S. 226), die griechische und römische Sagenwelt (S. 2459), die Märchen aus Tausendundeiner Nacht (S. 2255) erweitern den semantischen Raum ins Fabelhafte. Auch wirkt die Ereignisfolge teilweise so unwirklich, dass die ›Wirklichkeit‹ für einen ›Roman‹ genommen werden muss (S. 2257: *»Das ist ein Roman!«* *»Nein. Es ist die Wirklichkeit!«*).

Intensivierung, Konzentration und Realitätsverdopplung

Zu Mays Verwendung von Lyrik im Roman einige Thesen.

1. Nur solche Figuren tragen Lyrik vor, die innerlich und charakterlich unabhängig oder den anderen an geistiger und physischer Gestalt überlegen sind. Nur positiv konnotierte Personen kennen ein Lied und können Verse zum Besten geben; böse Menschen hingegen haben keine Lieder, und wenn sie ausnahmsweise doch ein Lied parat haben sollten, diskreditieren sie es oder wenden es gegen den, der es liebt.⁸
2. Lyrik fungiert als Intensivierung der Präsenz des Guten in der dargestellten Welt, auch der positiven Person, sie dient der Vergegenwärtigung und der Realitätsverdopplung, und sie ist ein Medium der Konzentration: Denn nur bestimmte Situationen und Konstellationen verdienen es, ins Gedicht gefasst oder vom Gedicht begleitet und reflektiert zu werden.⁹
3. Lyrik, als Spiegel der Seele, hebt die äußere Handlung auf und verlegt das Geschehen quasi nach innen: Das Erzählen von Handlungen tritt zurück, das Erzählen von Gedanken tritt hervor.
4. Versformen werden fast ausschließlich in Liebeskontexten bemüht, denn sie gelten als Ausdruck aufrichtiger Gefühle und wirken daher (wiewohl sie eine Kunstform darstellen) einfach und ungekünstelt. In einer Welt, in der Maskerade und Verstellung, List und Betrug, Rollentausch und Identitätswechsel an der Tagesordnung sind, repräsentieren gebundene Verse die gemeinhin erkennbare Wahrheit – ein wichtiges Paradoxon der May'schen Realitätskonzeption.
5. In der Lyrik bildet sich die ›geheime Teleologie‹ des Textes ab. Dieser Terminus aus der Lyriktheorie kommt zur Anwendung, wenn eine scheinbar unstrukturierte Welt mit offener Ereignisfolge auf eine vorgängige Ordnung trifft und sich in ihr erfüllt.¹⁰
6. Dichtung wird als Sprache der Liebe konzeptualisiert, die zum Herzen spricht; am reinsten und intensivsten, wenn sie versifiziert ist, in deutscher Sprache verfasst wird und sich reimt.¹¹

Für die oben erwähnte Polarität und Steigerung ein lyrisches Beispiel, das sich anbietet, weil es in einen Sängerkrieg mündet. An diesem Exempel lassen sich zudem die Aspekte Intensivierung, Realitätsverdopplung und ›geheime Teleologie‹ illustrieren.

Im dritten Bande von ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹ kommt es zu einer Liebesbegegnung zwischen Mila Dobronitsch und

Alexius Boroda, einem Verbannten, die nach alter Sitte »*arme Leute*« (S. 1947) genannt werden. Mila lebt mit ihren Eltern in der Nähe des Baikalsees, auf einem *bedeutenden Meierhof* (ebd.) an der russisch-chinesischen Grenze, und verhilft ›armen Leuten‹ zur Flucht aus dem Zarenreich. Ihr vertraut Alexius sich an: Er ist der Sohn eines Verbannten und möchte seinem Vater über die Grenze helfen (vgl. S. 1954).

Milas Bild stand ihm bereits vor Augen, als er sie noch gar nicht kannte. Von ihrer Schönheit war er überzeugt, bevor er sie sah: »*Ich kann mir keine Retterin ohne Schönheit denken. Ein Engel kann unmöglich häßlich sein.*« (Ebd.) Wie an einer Schnur gezogen, ist Alexius in Milas Arme gelaufen, als sei sie für ihn bestimmt: »*Wir haben Monate gebraucht von Jakutzk bis hierher.*« (Ebd.)

Er vergleicht sich mit dem Vogel, der (s)einer Heimat zustrebt, in der er noch niemals war; es ist ein *eigenthümlicher* und *inniger Ton* tief empfundener Liebe, den er Mila gegenüber anschlägt:

»*Ich war noch nicht bei Dir, und doch habe ich Dich längst gekannt. ... Der Vogel, welcher noch nie im Süden gewesen ist, träumt von prächtigen Blumen, von goldenem Sonnenglanz. Er kennt das Alles nicht; er war noch niemals dort; er sehnt sich hin; er träumt davon, und wenn die Zeit gekommen ist, so rüstet er das Gefieder und eilt ohne Weg und Steg dem Ziele seiner Heimath entgegen. So, grad so bin ich zu Dir gekommen.*« (S. 1951)

Die ›geheime Teleologie‹ dieser Initiationsgeschichte ist als ›Weg-Ziel-Struktur‹ eine bekannte Finesse des Erzählers May, die ›innere Wahrheit‹ einer Figur mit der gewünschten Weltstruktur in Übereinstimmung zu bringen. Positiv konnotierte Figuren wie Alexius sehen sich nach Verknüpfung ihrer Schicksalswege. Sein Lied wiederholt das Sehnsuchtsmotiv – es ist sein *Lieblingslied* und ist mit »*Verlorene Jugendzeit*« überschrieben:

»*Weit, ach weit in der Ferne
Liegt das Thal und der Hain,
Wo ich möchte so gerne
Heimisch und fröhlich sein.
Schaue sehrend hinüber
Ueber den Berg und das Thal.
Heimath, ach dürft ich Dich grüßen,
Ach, nur ein einziges Mal!*«

*»Kann das Plätzchen nicht finden
 In dem unendlichen Raum,
 Nimmer die Wehmuth ergründen,
 Nimmer den sehnenen Traum.
 Und doch deucht mir, ich habe –
 Täuscht mich kein trügendes Bild –
 Ehemals schon als Knabe
 An diesem Plätzchen gespielt.« (S. 1953f.)¹²*

Mila kann Alexius entlocken, dass seine Jugend ihm »gewaltsam geraubt« (S. 1954) worden ist, aber sie weiß Trost: »So wird der gute Gott Dir dafür eine frohe Zukunft geben.« (Ebd.)

Diese Gewissheit in ihr ist unumstößlich, denn sie selbst ist der Garant dieser frohen Zukunft. Mila rangiert nicht nur als gute Seele der Verbannten weit oben, sie ist auch die zentrale Gestalt des Meierhofes und bildet dort das Zentrum einer emsigen Mädchenrunde, die sich bei der Arbeit gern mit Gesang unterhält. Auch Mila singt ihr *Lieblingslied* (S. 1948), das ›Spinnerliedchen‹ (aus der Feder von Rosalie Koch), das vom Schicksalsfaden wie von protestantischer Ethik zu erzählen scheint: Dem Fleißigen winken Glück und Gewinn, ein erfülltes Dasein mit Freude und Lust. Fast scheint es so, als sei es ›ihr‹ Faden, der Alexius herbeigezogen hat. Ihre Liebe und ihre Zukunftsgewissheit jedenfalls sind als einzige in der Lage, Alexius *Schwermuth* (S. 1957) zu besiegen und ihn zu unerhörten Bekenntnissen zu bewegen. »Das klingt ja ganz so, als ob Du Dich nach mir gesehnt hättest«, sagt sie zu ihm. »Das habe ich auch«, antwortet er ihr ernst und mit Nachdruck (S. 1951).

Lyrik, als Spiegel der Seele, hebt die äußere Handlung auf und verlegt das Geschehen quasi nach innen. Sie ist Ausdruck aufrichtiger Gefühle und äußert sich daher unverstellt. Wer mit Lyrik auf Täuschung und Betrug antwortet, repräsentiert das Wertesystem der dargestellten Welt.

Deutlich wird dies in Samuel Barths nächtlicher Begegnung mit Miranda, der Geliebten Leflors. Sie lebt in dessen Haus in New Mexico, als Sam Barth und Oskar Steinbach sich dort vorübergehend einquartiert haben. Miranda bewirbt Barth und Steinbach und ist von Steinbachs Persönlichkeit derart überwältigt, dass sie ihm zuliebe alles aufgeben würde: Eine plötzliche *Amour fou* treibt sie von Leflor in die Arme Steinbachs, der von ihr freilich nichts wissen will. Nachts stellt sie Steinbach in dessen Zimmer nach, trifft jedoch nur auf Sam, der ihr in der Dunkelheit vorspielt, er sei Steinbach in Person. Sam hält Miranda für eine moralisch verkommene Lebedame;

einen nachhaltigen Lebenswechsel mit moralischer Besserung traut er ihr nicht zu. Deshalb spielt er mit ihr auf grob-verletzende Weise, und auch die Stegreifverse, derer er sich bedient, sprechen eine deutliche Sprache:

»*Mein Herz und Dein Herz,
Das ist ein Klumpen;
Mein Rock und Dein Rock,
Das ist ein Lumpen!*« (S. 1255)

Auf diese Verse muss Miranda entsprechend reagieren, denn sie kämpft, von Steinbach bereits zurückgewiesen, um ihre Reputation. Sie ist der seltene Fall eines ›gefallenen Mädchens‹, dem May eine echte Chance geben möchte: Als käufliche und auf ihren Vorteil bedachte junge Frau (»*Diese Miranda ist nämlich Courtisane.*«; S. 1200) von bedeutenden körperlichen Reizen¹³ ist sie doch von der Sehnsucht erfüllt, einen Mann zu finden, der sie aufrichtig liebt und dem sie hingebungsvoll dienen kann, ohne Falschheit und Betrug fürchten zu müssen; sie wird allmählich, wenn auch nicht ganz konsequent, auf den Pfad der Tugend gelenkt. Zunächst jedoch muss sie sich von Sam (und zuvor auch von Steinbach) herbe Demütigungen gefallen lassen. Auch hat sie sich selbst als *Teufel* bezeichnet, der sich »*an der Qual und an dem Unglücke eines Andern förmlich weiden*« (S. 1207) könne. Der Text gibt uns einige Beispiele ihrer (früheren) Grausamkeit und Verruchtheit, bevor er ihr eine soziale *Aufgabe* (S. 1283) in Gestalt von Balzer, dem Sohn eines Verwalters in Mohawk-Station (vgl. S. 1278), überträgt. Balzer, ein widerspruchsvoll gezeichneter Charakter, der sich von seinem Studienfreund Roulin in eine Entführung verwickeln lässt, gleichzeitig aber als *Ehrenmann* (S. 1349) handeln möchte, gelingt es, die »*so tief Gefallene*« »*wieder empor(zu)heben*« (S. 1404) – und wird durch sie emporgehoben: Miranda und Balzer retten sich quasi gegenseitig in den Raum der Tugend hinüber. Am Ende gibt sich Miranda reuevoll Steinbach in die Hand, der freilich (zunächst) nicht an ihre *Besserung* (ebd.) glaubt. Gleichwohl offenbart sie sich ihm – und wird von ihm letztlich von ihren Sünden freigesprochen (vgl. S. 1405). Diese Form weltlicher Absolution streicht Steinbachs Rolle als Heilsbringer für die dargestellte Welt heraus. Steinbach übrigens, der keine Lieder hat, wird von den Seinen geradezu hymnisch verehrt: Seine gottgleiche, makellose Erscheinung, männlich-stark und beinahe unüberwindbar, bildet die Richtschnur allen Handelns.

Auch in einem weiteren Fall kann Lyrik als Form der Offenbarung und des Wahrsprechens gewertet werden. Ich meine die Begegnung von Magda Hauser mit Karl von Zimmermann. Während Magda fürchtet (weil sie einen anderen liebt), dass Karl um sie werben wolle, definiert er seine Zuneigung zu ihr als *Geschwisterliebe* (S. 1306). Er küsst sie entsprechend auf die Stirn (und nicht auf den Mund), und er spricht zu ihr die folgenden Verse, die mit einer ›geheimen Teleologie‹ verknüpft sind:

»Gott segne Dich, lieb Schwesterlein!
Mög stets ein Engel bei Dir sein,
Der Dich auf seinen Händen trage
Durch helle und durch trübe Tage!« (S. 1307)

Mit diesen kinderliedhaften Versen hält Karl Magda auf Abstand, denn er kennt den Engel bereits, der sie auf Händen tragen wird: Es ist sein Freund Günther von Langendorff, dem Magda flüchtig, aber schicksalhaft in San Francisco und Carson-City begegnete (vgl. S. 1310). Schon Günther zuliebe resigniert Zimmermann – er muss auf die Gattenliebe zu Magda verzichten und bescheidet sich mit der Freundesliebe. Dass er diesen Verzicht in gereimter, versliedhafter Form leistet, bezeugt seine Anteilnahme und seine Aufrichtigkeit. Karls Fürbitte wird sich erfüllen – Günther tritt erneut an und kann Magda für sich gewinnen.

Deine Herzen – Deine Helden: Von der richtigen Art und Weise zu lieben

Es wäre zu viel gesagt, wollte man ›Deutsche Herzen – Deutsche Helden‹ unter die Besserungsromane des späten Karl May subsumieren; und doch ist dem Roman eine pädagogische Ader unübersehbar eingeschrieben. Das türkische Märchenspiel, das unter dem Titel ›Eine deutsche Sultana‹ den Auftakt des Lieferungsromans macht, stellt die Frage nach der richtigen Art und Weise, zu lieben. Die Frage ist nicht trivial, denn von einer Liebeskunst sind die May'schen Helden und Antihelden weit entfernt. Die Antihelden – so möchte ich hier die Gegenspieler Steinbachs und derer von Adlerhorst zusammenfassend nennen – nehmen sich mit Gewalt, was ihnen sonst vorenthalten bliebe – und kommen häufig trotzdem nicht zum Zuge.

Entsprechend lässt Zykyma, die als Haremsdame von Melek Pascha bedrängt wird, diesen nicht zum Ziele gelangen: Sie wehrt sich mit einem scharfen Messer gegen ihren ungeliebten Besitzer und *Gebieter* (S. 84): »Zykyma hat einen kleinen Dolch, dessen Spitze vergiftet ist. Damit wehrt sie mich ab.« (S. 64)

Wie man eine Frau liebend umwirbt, davon hat Melek Pascha keine Ahnung – überhaupt ist er von fehlgeleiteter Leidenschaft geblendet. Liebeskunst scheint in dieser orientalischen Welt der Sinne und der Verführung unbekannt zu sein. Auch die positiven Helden wissen davon nichts – sie kennen nur den Coup de foudre, der die Liebenden wie ein Blitz aus heiterem Himmel überfällt und ihnen keine Wahl lässt. Wer jedoch ohne Liebeserwiderung liebt, wer bereits abgeblitzt ist, der bemächtigt sich des intendierten Partners mit Gewalt – Menschenraub und Versklavung sind daher das häufig gewählte, wenn auch nicht probate Mittel: Denn in Mays Liebeskonzept wird kaum ein Gedanke daran verschwendet, wie man sich als Liebender und Werbender in ein besseres Licht setzen könnte – ohnehin wäre es wohl keine echte Liebe, wenn man ihr mit Gewalt nachzuhelfen suchte, und so ist es dem Autor/Erzähler vor allem darum zu tun, die sogenannte ›Handlung‹ voranzutreiben, die Schauplätze auszuschnürceln und kulturelles Wissen auszustreuen, das dem fabelhaften Geflunker den Anstrich des Authentischen oder zumindest Wahrscheinlichen zu geben vermag, das einzige Postulat, dem sich auch die Kolportage noch unterwirft.¹⁴ An einer Entwicklung seiner Figuren jedoch ist er entweder weniger interessiert, oder es steht nicht in seinem Vermögen, sie auch zu gestalten: Die perfekten Figuren unter seinen idealtypisch modellierten, an Geist und Körper gesunden Protagonisten bleiben ebenso unveränderlich wie die unperfekten, durch Schicksal und eigenes Verschulden gebeutelten Elendsgestalten, die ihre Niedertracht im Herzen und auf der Zunge tragen. Mays Romane, die stark durch ihre Dialogizität charakterisiert sind, setzen auf verbale Performanz. Der folgende Dialog zwischen Hermann Wallert (d. i. Hermann von Adlerhorst), einem deutschen Christen, und Zykyma, einer Muslimin, macht dies deutlich:

»Nicht wahr, Du bist ein Christ?«

»Ja.«

»Und ich bin eine Anhängerin des Propheten.«

»Ich liebe Dich trotzdem.«

»Und begehrt mich trotzdem zum Weibe?«

»Ja.«

»Darfeine Muhammedanerin das Weib eines Christen sein?«
 »Hältst Du das für unmöglich?«
 »Nein; aber ich habe falsch gefragt. Ich wollte sagen: Ist es einem Christen erlaubt, eine Muhammedanerin zum Weibe zu nehmen?«
 »Nein. Aber die Liebe kennt keine Hindernisse!«
 »Gut! Wenn ich Dir meine Liebe verspräche, würdest Du, um mich zu besitzen, Deinen Glauben verlassen und zu dem meinigen übertreten?«
 Diese Frage frappirte ihn, dennoch antwortete er rasch:
 »Nein.«
 »So liebst Du mich nicht!«
 »O, doch. Mein Leben, meine Seele gehört Dir, wenn ich Dir auch meine ewige Seligkeit nicht zu opfern vermag.« (S. 202f.)

Karl Mays Frauenideal ist ambivalent gezeichnet und hat ihm schon bei seinen Primärrezipienten Kritik eingetragen.¹⁵ Zykyra repräsentiert hier das Beispiel der reflektierten Frau, die im Widerstreit von Liebe und Religion die Aporien der christlichen Heilserwartung hervorzukehren versteht. Zugleich wird sie als Wesen der Verführung illuminiert: Die »Blüthe des Oleanders« (S. 45), gebürtige Nachfahrin eines Kaukasiers,

war eines jener dunklen, üppigen Wesen, welche nur im Orient geboren werden können. Wie sie so da stand, ganz in rothe Seide gekleidet, das aufgelöste, reiche Haar über die Schultern herab fast bis auf den Boden wallend, mit blitzenden Augen und hoch erhobener Peitsche, schien sie zur Königin geboren zu sein. (S. 72)

Mays Frauengestalten sind erregend sinnlich oder aber *licht und engelgleich* (S. 530), also gleichsam geschlechts- und schwerelos. Die Frau ähnelt einer *Venusstatue*, der *menschliches Leben* (S. 533) eingehaucht wurde; sie stellt eine verführerische Gefahr dar, und einerseits ist bei ihr alles klein geraten – von *Händchen, Füßchen, Köpfchen* ist wiederholt die Rede: Zykyra lässt kokett *das eine, außerordentlich niedliche, nackt in einem seidnen Pantöffelchen steckende Füßchen* (S. 72) sehen –, andererseits aber tendiert alles ins Überdimensionierte: *Diese weiche, üppige Gestalt, deren volle, zauberische Formen* (S. 157) zu wuchern scheinen, markiert eher den Typus der Matrone, deren »wogender Busen« (vgl. z. B. S. 74, 423, 1333) von beängstigender Fülle zu sein scheint. Auch Zykyra ist eine solche *Juno von Plastik und Körperfülle* (S. 25).

Diese Opposition im Gestaltlichen ist freilich auch auf der Seite der Männer zu finden, die gargantuesk ins Riesenhafte mit *Riesen-*

kräfte(n) (S. 1067) exponiert werden oder aber fast weltfremd-wehrlos dem Schicksal ausgeliefert sind. Doch selbst diese Kerle können von fast weiblichem *Zartgeföhle* (S. 2303) sein, wenn es um die Poesie als Stimme des Herzens geht. In der Regel handelt es sich um Männer, die sich – mitunter gezielt – in Gefahr begeben, Abenteurer vom Schlage des *Sonderling(s)* (S. 31) Lord Eagle-nest, der sich in den Kopf gesetzt hat, Mozarts ›Entführung aus dem Serail‹ in der Wirklichkeit nachzuspielen, weil er mit einer geraubten Türkin vor seinem »*Trawellerclub in London*« (S. 9) renommieren möchte. Es ist bei ihm keine Liebe, sondern nur *Allotria* (S. 23), das ihn leitet, eine »*romanhafte Schrulle*« (S. 22), eine gefährliche *Dummheit* (S. 23) zu begehen – ein Tick, der allenfalls zu einer Mesalliance führen würde, denn: »*So ein Mädchen besitzt keine Bildung, keine Kenntnisse, kurz, gar nichts; freien kann man es nicht, kaufen will man es nicht, also – und so weiter.*« (S. 22) Lord Eagle-nest ist der typische Junggeselle, der auf das Abenteuer, nicht aber auf die Ehe spekuliert. Die Absenz der Liebe in seinem Leben trägt dazu bei, dass seine Weltwahrnehmung getrübt ist: Er begreift Zusammenhänge nicht oder lässt sich hinters Licht führen, wo gewandtere Figuren längst Lunte gerochen hätten. Er ist eigentlich eine tragische Figur, die an der Realität scheitern muss (und wahre Liebe nie erfahren wird), doch wird er mit seiner fixen Idee einer Haremsentführung dramaturgisch in das Rollenrepertoire der Opéra comique bzw. Opera buffa eingeführt, so dass komische Handlungsmuster in den Vordergrund treten.

Oben habe ich Zitatmaterial verwendet, das nicht in seiner Gesamtheit streng auf Lord Eagle-nest gemünzt war, das der Roman aber bereitstellt, um allgemein von interkulturellen Geschlechterverhältnissen zu künden. Interkulturalität ist dabei kein bevorzugtes Modell für Partnerschaft, wie das obige Gespräch von Wallert und Zykyma belegt: Man setzt, wenn überhaupt, eher auf Konversion als auf Transgression. Gleichwohl existiert auch die (ausgesprochen seltene) Ausnahme in den auf Homogenität angelegten Beziehungen. So ist es möglich, dass ein Franke eine muslimische Frau von Herzen liebt: Denn Hermann von Adlerhorst begehrt Zykyma, die türkische »*Juno von Plastik und Körperfülle*« (S. 25), die eigentlich Ibrahim Pascha, dem Sohn von Melek Pascha, versprochen ist. Dieser, ein Erzschorke des Romans, »*hat sie noch nicht berühren dürfen*«, so dass sie noch *Mädchen* ist und noch nicht *Frau*: »*Es liegen da sehr eigenthümliche Verhältnisse vor*« (S. 45), weil Melek Pascha, anders als Bassa Selim in Mozarts Oper, nicht »so viel Delikatesse« beweist, »keine seiner Weiber zu seiner Liebe zu zwingen«. ¹⁶ Mays Roman kann nicht mit orien-

talischer Gewandtheit und Leichtigkeit glänzen, wie Mozart sie mit seiner Oper anstrebte.

Die Ausnahme von der Regel der kulturellen Homogenität in Partnerschaften gilt auch für Oskar Steinbach,¹⁷ der im Auftrage des ägyptischen Vizekönigs Taufik Pascha den Brautwerber mimt, indem er Prinzessin Emineh, die Tochter des türkischen Sultans El Hamid Pascha, aufsucht, um sie für ihn zu freien (S. 117–129); Steinbach lernt bei dieser Gelegenheit eine halbe Orientalin lieben – Gökala, eine Vertraute der Prinzessin.¹⁸ Beide Frauen, Emineh wie Gökala, sind jedoch europäisch gesinnt: Emineh wird ihren künftigen Mann zum Verzicht auf Nebenfrauen und also auf einen Harem bewegen; außerdem wird sie ihre Kinder »in europäischer Weise« (S. 117) erziehen und sich selbst »nach europäischer Mode« (ebd.) kleiden. Der Text wertet ihre Erscheinung, ihre Konversation, ihre Gesinnung als vorbildlich und fortschrittlich in einer insgesamt archaisch-frauenfeindlichen Welt. Emineh sympathisiert überdies mit den Deutschen und deren »Intelligenz ohne Ueberhebung« (S. 131), sie ist begeistert von der Aufrichtigkeit der Deutschen an und für sich und möchte selbst auch Deutsch lernen. Derart positiv spricht sie vom deutschen Volk, dass sich mit Fug und Recht behaupten lässt, dass auch im orientalischen Busen ein deutsches Herz schlagen kann. Emineh denkt dabei an die Türkei, freilich an deren große, längst vergangene Zeit – denn einst ähnelte das Osmanische dem Deutschen Reich (nach dessen Gründung 1871), indem es versuchte, durch umfassende Reformen der Wirtschaft, der Verwaltung, der Justiz und des Militärwesens eine Modernisierung des Landes zu erreichen. Man könne sich, so wird hier postuliert, dem alten osmanischen Reichsgedanken in seiner früheren Herrlichkeit wieder annähern, indem man sich dem Deutschen Reich und seiner Kultur annähert: nicht nur der politischen Kultur, sondern auch der Sprache und Dichtung der Deutschen, die Emineh bereits indirekt, in Gestalt einer französischen Anthologie, kennengelernt hat. Nun wird es »Zeit, daß sich sogar der Orientale mit dieser Sprache befaßt«, zeigt sie sich überzeugt (S. 131). Dazu unten gleich etwas mehr.

Deutsche Helden – Deutsche Lieder

Positiv besetzte Figuren sind in der Regel Deutsche, haben einen deutschen Hintergrund oder sympathisieren mit dem Deutschen; sie sind, sofern sie Orientalen sind, abendländisch aufgeschlossen und glauben

an deutsche Tugenden wie Ehrlichkeit und Prinzipientreue sowie an die völkerverständigende deutsche Außenpolitik, aus der eine Weltfriedensgemeinschaft hervorgehen werde – so die Vision des Romans. Karl May, der 1912 starb, konnte die verhängnisvolle Entwicklung, die das 20. Jahrhundert nahm (und damit seine Zukunftsvision widerlegte), nicht kennen, und so verkneife ich mir hier den Satz, den sich Stefan Heym (alias Flieg) in seiner Autobiographie für Hitler zurechtgelegt hatte, in der Meinung, dass dessen Nimbus bereits zerstört sei, ehe er zur Macht greifen könne: »Flieg sollte sich getäuscht haben.«¹⁹ Vielmehr seien als Beleg für Mays historisches Verlaufsmodell, wonach die Welt am deutschen Wesen genesen möge, die ersten beiden Situationen aufgeführt, in denen deutsches Liedgut zum Tragen kommt.

Im Serail des Padischah von Konstantinopel treffen sich täglich Prinzessin Emineh und ihre Gesellschaftsdame Gökala; letztere steht als *Spionin* (S. 165) in russischen Diensten, wurde zu ihrer *Rolle* (S. 183) erpresst, ist letztlich aber nicht bereit, ihre neue Freundin Emineh zu verraten. Beide Frauen geben sich ein »*Beispiel der Aufrichtigkeit*« (S. 130), indem sie sich von ihrer Zuneigung zu einem Mann erzählen: Emineh gesteht Gökala ihre Liebe zum ägyptischen Vizekönig, und Gökala gesteht Emineh ihre Liebe zu Oskar Steinbach. Ihre Seelen wenden sich einander zu, als Emineh von der erwähnten Anthologie »*in französischer Sprache*« (S. 130) erzählt, die »*allerlei Gedichte von französischen und auch fremden Dichtern*« (ebd.) enthielt: »*Darunter war eins, welches die Liebe verglich mit dem Feuer, mit der heißen Kohle ...*« (S. 130f.)

Dieses Gedicht ist auch Gökala bekannt, und sie weiß, dass es ursprünglich in deutscher Sprache verfasst worden ist. Die beiden Frauen sind nun in der Lage, das Gedicht in französischer und arabischer Sprache zu paraphrasieren, und Gökala kennt sogar den originalen deutschen Wortlaut und die entsprechenden Reime:

»*Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß,
Wie heimliche Liebe, von der Niemand was weiß.*« (S. 131)

Das Gedicht benennt die Intensität, mit der im Roman geliebt wird – von Ehrenmännern ebenso wie von Schurken, von Haremsdamen ebenso wie von Prinzessinnen: glutvoll, verzehrend, heiß und innig – und nicht selten im unkontrollierten Übermaß. Denn es entspricht hier der Regel, dass die erfolglos liebenden, negativ konnotierten Figuren zum gewaltsamen Mittel der Freiheitsberaubung, der Nötigung und der Versklavung greifen: So soll, wenn sie die Zuneigung

des geliebten Menschen nicht erringen können, auch kein anderer in den Besitz seiner (oder ihrer) Vorzüge gelangen. Versklavung und Isolation sind zugleich das (freilich niemals erfolgreiche) Mittel, sich den anderen gefügig zu machen: Es kann nicht gelingen, weil die Liebe sich nicht erzwingen lässt.

Die Tatsache, dass es ursprünglich deutsche Verse sind, die von Liebesglut und Liebesheimlichkeit erzählen, aktiviert in Prinzessin Emineh den lang gehegten Wunsch, Deutsch zu lernen: Die deutsche Sprache gilt ihr als die Sprache der Aufrichtigkeit, nur in ihr darf man sich ermutigt fühlen, die Wahrheit zu sagen und seine geheimsten Seelenregungen zu bekennen.

Das Deutsche ist aber nicht nur die Sprache der Liebe und des reinen, unverfälschten Bekenntnisses, es ist darüber hinaus auch die Sprache der Diplomatie. Denn von allen Nationen sprechen nur die Deutschen wahr: Sie sind, siehe Bismarck (S. 145), ehrliche Makler in allen politischen Belangen, sie sind Christen und damit Anhänger einer Religion der Liebe und Nächstenliebe, der einzigen Religion, die dem Islam als dem »*allein rechten Glauben*« (S. 131) ernstlich Paroli bieten kann. Die Deutschen sind auf Völkerverständigung aus, betreiben ihre Politik ohne Berechnung und Eigennutz und ohne das Ziel, den Orient von sich abhängig zu machen. Damit stehen sie allen anderen europäischen Mächten diametral gegenüber.

Prinzessin Emineh bringt das deutsche Wesen auf die Formel »*Intelligenz ohne Ueberhebung*« (ebd.). In ihrem Katalog nationaler Charakteristiken steht

- der Engländer für die Ausbeutung aller Völker,
- der Franzose für die nutzlos-unverbindliche Parfümierung der Welt,
- der Russe für die barbarische Abschachtung seiner Gegner und Konkurrenten,
- der Türke für den kranken, betrogenen Verbindungsmann von Abend- und Morgenland (vgl. S. 131f.).

Andernorts wird der Italiener als Verbündeter des Franzosen gezeigt (und ist damit ebenfalls negativ konnotiert): Er will den Großherrscher von Stambul (Konstantinopel) weiter schwächen, indem er ihm eine seiner Provinzen, nämlich Tunis, abspenstig macht (vgl. S. 106). Italien gehört damit zu den *Blutegeln*, von denen man sich *befreien* (S. 131) muss, will man in Frieden und freier Selbstbestimmung leben. Aus der Perspektive des Textes vertritt Emineh mit ihrer pro-deutschen Haltung ein progressives und positives Wertesystem, und sie denkt

und handelt in Übereinstimmung mit ihrer Überzeugung. Folglich ist sie eine »zuverlässige Erzählerin«,²⁰ auch wenn ihr Traum von einer friedliebenden Menschheit einem ungedeckten Scheck auf die Zukunft gleicht.

Ebenso progressiv (aus textinterner Perspektive) vertritt Emineh ihr Geschlechterverständnis, hinter dem die archaische Wirklichkeit der Türkei und des Orients allgemein aktuell zurückfällt. Die Geschlechterrollen, so ihre Überzeugung, und insbesondere die Erziehung des »*orientalischen Weibes*« (S. 134), sind »*gegen die Natur*« (S. 133) gerichtet und entsprechen einer falschen Auslegung von »*Allah's Willen*« (S. 133). Denn die *Abgeschiedenheit* (ebd.) der Frau im Harem und ihre Verschleierung, ihre Verdammnis zur *Entsagung* (ebd.) von sozialer Teilhabe, enthalten ihr die »*heiligen Rechte*« (S. 134) vor, auf die sie als Mensch *Anspruch* (ebd.) hat. Ebenso wird ihr versagt, worauf sie, auch als Orientalin, pochen muss, nämlich »*die einzige Frau zu sein*« (ebd.), die ein Mann sich wählen darf. Wenn es überhaupt einen legitimen Harem geben kann, dann ist es nach ihrer Überzeugung der metaphorische des Herzens: »*Das Herz ist das richtige Heiligthum; es ist der Harem, dessen Leben, dessen Vorgänge kein Unberufener jemals schauen darf.*« (S. 133)

Der Harem als unverletzlicher, geschützter Ort ist hier einmal positiv konnotiert: Auch für den wahrhaft Liebenden kann es nur einen geben, der als Berufener (in) das Heilige Herz schauen darf. Implizit legt Emineh, die hier spricht, ihren Finger in die Wunde einer spezifischen Fehlentwicklung ihrer Kultur, ohne damit ihre Religion, die orientalische Welt allgemein oder die türkische Kultur im Besonderen infrage zu stellen. Souverän demonstriert sie einmal mehr ihre westliche Gesinnung: Sie erweist sich mit ihren Überzeugungen als eminent fortschrittlich-aufgeklärte, okzidental orientierte Orientalin, die die Zeichen der Moderne erkannt hat und verstärken möchte. Auch tagespolitisch ist sie auf dem Laufenden, denn »*dort in Nordwesten ist ein Mann erstanden, der uns die Hand zur Hilfe bietet*« (S. 132). Als geschichtsbewusste Frau möchte sie die Türkei und ihre arabischen Verbündeten zu neuer Größe führen, und zwar so, dass sie sich ihrer Feinde im Inneren und Äußeren erwehren und zugleich den wohlmeinenden Kräften der Völker die Hände zum Freundschaftsbund reichen. Ihre Vorbilder für diese Politik sind Bismarck und Moltke (vgl. S. 145).

Deutsche Politik repräsentiert auf der Ebene der Völker, was die Liebe auf der Ebene der Individuen repräsentiert: partnerschaftliche Zuwendung in freier Selbstbestimmung. In der Politik soll dies die

Sprache der Diplomatie bewirken, in der Liebe die Sprache der Dichtung. Beide sollen Herz und Verstand für die Argumente der Vernunft öffnen.

In den zwischenmenschlichen Entscheidungssituationen kommt daher gelegentlich Gereimtes zum Einsatz. Der Urheber solcher Poesie bleibt in der Regel ungenannt: Bei den prominenten, kulturell geläufigen und kanonisierten Gedichten dürften Mays Erstleser ohnehin gewusst haben, wer der Autor gewesen ist; die übrigen Verse werden sie ihm selbst ›angelastet‹ haben. Dies aber ist kein Argument für die textinterne Logik, die hinter dieser Anonymisierung des Poetischen steht: Lyrik kann und soll hier ohne den Status persönlich zugemessener Autorschaft wirksam werden, weil sie mehr ist als die vom (individuellen) Autor (für den individuellen Zweck) geschaffene Dichtung, die man situationell geschickt applizieren und für sich sprechen lassen kann. Sie repräsentiert vielmehr eine Art von Literatur, die sich vom Autor gelöst hat und sich – etwa im Medium der Anthologie – selbst mit der Welt befreundet. Denn allgemeine Geltung, Übertragbarkeit und Repräsentanz markieren den Anspruch der Literatur seit der ›Sattelzeit‹ (als Beginn der ›Moderne‹), in der zwar die ›Autornennung‹ zu einer ›Wertungskomponente‹ avancierte, sich zugleich aber ein ›Textbewusstsein‹ etabliert hat, das auf die Profilierung der Dichtung abhebt, in der Absicht, vom Autor als Wertkriterium abzusehen und »auf die Qualität des Textes selbst zurückzulenken«. ²¹ Es geht hier also nicht um das moderne Konzept origineller Autorschaft, das sich im Lied ausdrücken soll, sondern um vormoderne, ungekünstelte Sangbarkeit: Es geht darum, die lebhaft empfundene anthropologische Grundsituation der Liebe einzufangen und darzustellen.

Wie Prinzessin Emineh ausführt, lernte sie die obigen Verse in einer Anthologie kennen: »*Ich bekam einst ein Buch in französischer Sprache in die Hand. Es enthielt allerlei Gedichte von französischen und auch fremden Dichtern.*« (S. 130) Auf die spezifische Nationalität des Dichters hatte sie freilich nicht geachtet, als sie sich seine Verse einprägte, und sie ist erstaunt, von Gökala zu erfahren, dass ein Deutscher sie gedichtet habe: Das bestätigt sie in ihrem positiv konnotierten Deutschlandbild, das macht ihr die Verse gleich doppelt wert.

Deutsche Verse, wie andere fremde Stimmen der Völker, ins Französische übertragen und im Rahmen einer französischen Anthologie verbreitet – das klingt in der Tat spannend. Herders ›Volkslieder‹-Projekt sah Analoges vor, nämlich eine vielsprachige Blütenlese,

jedoch in deutscher Übertragung, und er hatte folglich auch Dichterstimmen fremder Zunge gesammelt, zumal nach seiner Überzeugung die deutsche Volkspoesie allein wenig Bemerkenswertes zu bieten habe, das allgemeinen ästhetischen Grundsätzen, einem Sensus communis aestheticus, genügen könne. Seine zweibändige Anthologie mischte die Gedichte fast ohne Rücksichtnahme auf ihre jeweilige Herkunft; Goethe und Claudius standen hier neben Shakespeare, lettische konkurrierten mit französischen oder schottischen Liedern. Das Volkslied wurde zur internationalen Sprache der Poesie.²² Und so ähnlich empfand es wohl auch Emineh: Erst durch Gökala, Tochter einer Deutschen, wurde ihr bewusst, dass es ursprünglich deutsche Verse waren, die ihr lieb und wert geworden waren, und diese Tatsache bestärkte ihren Wunsch, Deutsch zu lernen. Die klare, einfache Denkart dieser Verse hat sich somit in der französischen Umgebung erhalten, und sie überstand sogar den nochmaligen Sprachübergang bei der (weiteren) Übertragung ins Arabische: »*Ich habe Dir diese Worte in arabischer Sprache gesagt, in welcher sie sich leider nicht reimen.*« (S. 131) Eine Übersetzung der Übersetzung gleicht ein wenig dem Stille-Post-Prinzip – am Ende kann der Reibungsverlust so groß sein, dass man den ursprünglichen Gehalt kaum mehr errät und die Synästhesie der Reime erfahren möchte.²³

Deutsche Verse, die sich reimen, unterlegt von einer »*traurig innigen Melodie*« (S. 163), werden auch von Oskar Steinbach erwähnt, und abermals ist es Gökala, die den genauen Wortlaut zitiert, *und zwar in deutscher Sprache* (S. 163):

»*Obwohl doch nichts im Lauf der Welt
Dem Herzen, ach, so sauer fällt
Als scheiden, ja scheiden!*« (S. 163)

Das beiden Sprechern vertraute Idiom ist für beide die ›Muttersprache‹ – denn auch Gökala, Tochter eines indischen Maharadschas, hat eine deutsche Mutter –, und dieses muttersprachliche Idiom wird die Sprache ihrer Liebe werden, obwohl beide Texte, das Gedicht und das Lied, von Entsagung sprechen: Im ersten Fall ist es die heimliche Liebe, von der nicht gesprochen werden darf, im zweiten ist es Gott, dessen unerforschlicher Ratschluss die Trennung der Liebenden verfügt; obwohl sie also auf Liebesverzicht deuten, bewirken die Verse doch das Gegenteil. Das Gedicht kündigt somit von der heimlichen Liebe (und lindert dadurch ihr Feuer); als Lied führt es, vom ›Scheiden‹ handelnd, die Liebenden zusammen, die sich eng

aneinanderschmiegen und innig küssen. Dabei kommen Steinbach einige Verse *des persischen Dichters* in den Sinn:

»*Es weht wie würz'ger Sumatra
Dein Hauch mir um die Wangen,
Und leise schleicht Dein Arm sich nah,
Mich liebend zu umfassen.*« (S. 162)

Da Gökala einen indischen Vater hat, erscheint es situationell besonders passend, ja glücklich, dass Steinbach eine Strophe rezitiert, die ein ostindisches Flair vermittelt: Sumatra ist für seinen Tabakanbau bekannt.²⁴

An das Scheidelied wird noch ein zweites Mal erinnert, und zwar von Gökalas Peiniger, dem entflohenen sibirischen Häftling Alexei Polikeff, der Gökala in seine Gewalt gebracht hat, indem er ihren Vater in die Verbannung schickte: Als Pelzjäger fristet Gökalas Vater, der frühere Maharadscha, in Sibirien sein Dasein. Seit er ihre (Herkunfts-)Familie zerstörte, hat Polikeff vergeblich versucht, Gökalas Liebe zu erringen, und er hat sie belauscht, als sie ihre Liebe zu Steinbach mit dem traurigen Lied vom Scheiden besiegelte. Auch Polikeff kennt dieses Lied und kann sogar dessen – bislang nicht erwähnte – letzte Strophe zitieren:

»*Nur mußt Du mich auch recht versteh'n
Wenn Freunde auseinander geh'n,
So sagen sie: Auf Wiederseh'n!*« (S. 177)

Polikeff konfrontiert Gökala mit diesen Versen, indem er ihr das Schicksal vor Augen führt, das ihr in seiner Gewalt blühen wird: »*Ihr werdet Euch niemals wiedersehen!*« (S. 177) Er macht sich damit zum Vollstrecker des göttlichen Willens, und er erklärt sich zum Herrn über Leben und Tod: Gökala, die lieber sterben würde, als auf ihre Liebe zu verzichten, muss doch um ihres Vaters willen am Leben bleiben. Polikeff ruft ihr ihre Zwangslage ins Gedächtnis: »*Denke an Die Deinen! Du hast alle Gründe, leben zu bleiben! Du kennst mich und weißt, daß ich ganz im Stande bin, das fliehende Leben in Dir zurückzuhalten.*« (S. 178)

Er wendet die Verse, die bei den Liebenden die Frage ihrer Herkunft und ihrer Standesangehörigkeit ausgelöst haben, zynisch gegen jeden Hoffnungsimpuls, der in Gökala aufkeimen könnte. Als Gökala an die *Vorsehung* appelliert, an die »*himmlische Liebe*« und

»ewige Gerechtigkeit«, die ihr widerfahren werde, antwortet er:
»Deine Vorsehung bin ja ich ...« (S. 179)

Lyrik dient hier dazu, extreme Bewusstseinslagen der Figuren offenzulegen – mittels poetischer Bilder können sie ausdrücken, was sie empfinden. Die oftmals gereimten Verse alternieren dabei mit dem direkten Liebesgeständnis, wobei es vorwiegend die europäischen und europäisch gesinnten, modern eingestimmten Personen sind, die Dichtung im Munde führen, während Gestalten mit orientalischem Bewusstsein konservativer Provenienz, gerade auch hinsichtlich der Geschlechterrollen, tendenziell eher keine Lieder haben, die sie mit Überzeugungskraft vorbringen könnten. Selbst eine exotische Person wie Alexius Boroda landet am Ende in Deutschland, in Bad Wiesenstein.

Lyrisches Sprechen kann in der dargestellten Welt das normal-sprachliche Liebeswerben ersetzen oder verstärken – deshalb ist es so wichtig, zumal es sonst in ihr kaum Beispiele geglückter Werbungsversuche gäbe. Denn dass jemand sich um den intendierten Partner erfolgreich bemüht und die passenden Worte findet, kommt eigentlich nur zwischen Partnern vor, die sich ohnehin schon lieben. Der Fall hingegen, dass sich ein nicht genehmer Bewerber sprachlich ins Zeug legte, um sich damit ins rechte Licht zu setzen, scheint nicht denkbar zu sein, weil er die Sprache der Liebe, die angemessene Verszeile, das Gedicht, nicht finden kann. Nur wer füreinander bestimmt ist, findet sie – sie kommt über ihn wie die Liebe selbst, entweder wie der Blitz aus heiterem Himmel oder wie ein lange schon vertrautes Idiom als Sprechweise, die der Muttersprache gleicht. Was nicht auf die eine oder andere Weise über die Liebenden kommt, sondern ausbleibt, kann dann auch nicht »erworben« werden.

- 1 Karl May: *Deutsche Herzen – Deutsche Helden*. Dresden o. J. [1885–1887]; Reprint Bamberg 1976 (die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf diese Ausgabe). Einen Überblick über den Roman geben: Karl Mays *Deutsche Herzen und Helden*. Sonderheft der Karl-May-Gesellschaft (S-KMG) Nr. 6/1977; Walther Ilmer: Werkartikel »Deutsche Herzen, Deutsche Helden«. In: *Karl-May-Handbuch*. Hrsg. von Gert Ueding in Zusammenarbeit mit Klaus Rettner. 2. erweiterte und bearbeitete Auflage. Würzburg 2001, S. 331–335; Peter Essenwein: *Karl Mays »Deutsche Herzen, deutsche Helden«. Versuch einer logischen Durchdringung*. 1. Teil. In: *Mitteilungen der Karl-May-Gesellschaft (M-KMG)* 183/2015, S. 40–48; 2. Teil in: *M-KMG* 184/2015, S. 22–31.

- 2 Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1989, S. 302.
- 3 Vgl. dazu Hedwig Pauler: *Deutscher Herzen Liederkranz*. Teile I bis III. S-KMG Nr. 41/1983, Nr. 60/1985 und Nr. 99/1993, ebenso die erweiterte und überarbeitete Zusammenfassung dieser Sonderhefte: Hedwig Pauler: *Deutscher Herzen Liederkranz. Lieder und Gedichte im Werk Karl Mays*. Materialien zur Karl-May-Forschung Bd. 18. Ebermannstadt 1996.
- 4 Unter der Hauptseite der Karl-May-Wiki (<http://karl-may-wiki.de>) findet man das kulturelle Wissen zum Roman bereitgestellt.
- 5 Das Goethe-Gedicht gehört auch statistisch zu den bekanntesten Gedichten deutscher Sprache. In Hans Braams *Metaanthologie* ist es auf Seite 287 in der Rangfolge aufgeführt. Vgl. *Die berühmtesten deutschen Gedichte*. Auf der Grundlage von 200 Gedichtsammlungen ermittelt und zusammengestellt von Hans Braam. Mit einem Vorwort von Helmut Schanze. Stuttgart 2004. Goethes ›Indische Legende‹ steht dort, mit anderen Gedichten, auf Rang 16.
- 6 Heines Gedicht ›Die Loreley‹ von 1822 ist eines der berühmtesten deutschen Gedichte. Braam führt es an zwölfter Stelle auf (vgl. ebd., S. 283). Es steht also in der Rangfolge nach Abdrückhäufigkeit weit oben.
- 7 Kurz hinter Heines ›Loreley‹ platziert, nimmt Bürgers ›Lenore‹ einen der vordersten Plätze in der Rangfolge der ›Berühmtesten deutschen Gedichte‹ nach Abdrückhäufigkeit ein. Vgl. ebd., S. 283.
- 8 Auf das entsprechende Beispiel Polikeff gehe ich weiter unten ein.
- 9 Das ist, um das Beispiel Walter Kempowskis zu erwähnen, in den Romanen seiner ›Deutschen Chronik‹ völlig anders: Dort ist Lyrik ubiquitär anzutreffen.
- 10 Prominent etwa in Goethes Gedicht ›Ein gleiches‹: »Warte nur, balde / Ruhest du auch.« Vgl. dazu Marianne Wunsch: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes. Die textimmanente Relation der Kategorien ›Literatur‹ und ›Realität‹: Probleme und Lösungen*. Stuttgart u. a. 1975, S. 105.
- 11 Ebd., S. 131.
- 12 Das Gedicht heißt ›Das Namenlose‹ und wird Caroline (Aline) Gräfin von Egloffstein (1789–1868) zugeordnet. Erstmals gedruckt wurde das Lied vermutlich in: *Musenalmanach für das Jahr 1807*. Hrsg. von Leo Freiherr von Seckendorf. Regensburg, S. 185; Carolines Komposition ist in der Bibliothek der Abtei Metten nachweisbar.
- 13 »*Sie ist sinnberückend, bethörend. Ihre Reize sind ... aufdringlich.*« (May, wie Anm. 1, S. 1200) *Den moralisch reinen Character* (ebd., S. 1204) stößt ihre Schönheit ab.
- 14 Vgl. dazu Bernd W. Seiler: *Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert*. Stuttgart 1983, S. 54.
- 15 Ich schließe dies etwa aus Max Finkes Bemerkung, dass es May nie gelungen sei, »sich in die Wesenheit des Weiblichen einzufühlen« (Max Finke: *Aus Karl Mays literarischem Nachlaß*. In: *Karl-May-Jahrbuch 1920*. Radebeul 1919, S. 53–88 (87)).
- 16 Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*. Ein Singspiel in drey Aufzügen. Libretto von Johann Gottlieb (der Jüngere) Stephanie. Urauf-

- führung 16. 7. 1782, Burgtheater, Wien. 1. Aufzug, Vierter Auftritt. Die Worte spricht Pedrillo.
- 17 Er gleicht darin ein wenig der Figur Bassa Selim in Mozarts Oper, der »keines seiner Weiber zur Liebe zu zwingen« sucht und vor Konstanze noch immer »die Rolle des unerhörten Liebhabers« spielt (Wolfgang Willaschek: Mozart-Theater. Vom ›Idomeneo‹ bis zur ›Zauberflöte‹. Stuttgart/Weimar 1996, S. 70). – Was Bassa Selim freiwillig tut, unterlässt Ibrahim Pascha jedoch gezwungenermaßen – weil er weiß, dass Zykyma durch einen vergifteten Dolch vor ihm geschützt ist.
- 18 Vgl. May, wie Anm. 1, S. 120ff. Indien wird damals zum Orient gezählt, und Gökala hat neben ihrer deutschen Mutter Kalida (Bertha) einen indischen Vater (Banda), den ehemaligen Maharadscha von Nubrida.
- 19 Stefan Heym: Nachruf. München 1988, S. 44.
- 20 Emineh handelt als ›zuverlässige Erzählerin‹ in Übereinstimmung mit dem Wertesystem der dargestellten Welt: »For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), (...).« (Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/London 1961, S. 158)
- 21 Wunsch, wie Anm. 10, S. 30. – Zum Terminus der ›Sattelzeit‹ in unserem Kontext vgl. Simone Zägel: *Literaturvermittlung im frühen 19. Jahrhundert. Der neue Ansatz in den Lesebüchern von Heinrich Dittmar*. Essen 1992, S. 28.
- 22 Vgl. dazu Hans Braam/Lutz Hagedstedt: *Lyrische Wunderkammern. Gedichtsammlungen als Instrument bürgerlicher Kanonstiftung – das Beispiel der ›Sattelzeit‹ als Formierungsphase der Moderne*. In: *Das Erblühen der Blumenlesen. Anthologies in the Long Eighteenth Century. German Life and Letters. Special Issue*. Hrsg. von Nora Ramtke/Seán M. Williams [2016; im Druck].
- 23 Vgl. dazu einleuchtend Hendrik Birus: *Aus dem Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen*. In: *Geschichte, System, literarische Übersetzung. Histories, Systems, Literary Translation*. Hrsg. von Harald Kittel. Berlin 1992, S. 173–211.
- 24 Vgl. den Artikel ›Sumatra‹ in: *Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Fünfte, gänzlich neubearbeitete Auflage. Sechzehnter Band: Sirup bis Turkmenen*. Leipzig/Wien 1897, S. 581–583 (582).